UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308731 9

Pougin, Arthur
Question de la liberté
des théâtres

PN
2044
F82
P68

QUESTION

DE LA

LIBERTÉ DES THÉATRES

RAPPORT

PRÉSENTÉ

à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique
et des Beaux-Arts
PAR LA SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE

Rédigé par M. Arthur POUGIN

SIÉGE DE LA SOCIÉTÉ :

95, RUE RICHELIEU, 95

PARIS

QUESTION

DE LA

LIBERTÉ DES THÉATRES

RAPPORT

PRÉSENTÉ

à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique
et des Beaux-Arts
PAR LA SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE

Rédigé par M. Arthur POUGIN

PARIS

IMPRIMERIE TYPOGRAPHIQUE DE LOUIS HUGONIS
Passage Verdeau, 19

1878

P.V

QUESTION

DE LA

LIBERTÉ DES THÉATRES

Paris, le 18 novembre 1878.

Monsieur le Ministre,

Vous avez bien voulu faire appel à notre expérience, et nous engager à vous exprimer notre avis sur la question si importante et si controversée de la liberté des théâtres. C'est là une preuve de confiance et d'estime dont nous ne pouvons que vous remercier, et que nous avons tâché de justifier par une étude approfondie de cette question. Nous avons fait en sorte, dans le Mémoire que nous vous présentons à ce sujet, de l'envisager sous toutes ses faces, aussi bien sous le rapport musical que sous le rapport littéraire, aussi bien au point

de vue moral qu'au point de vue social, ne considérant que les intérêts de l'art et du plus grand nombre, et faisant bon marché des intérêts particuliers, qui doivent toujours être sacrifiés au bien général. Nous souhaitons que cette étude, faite avec conscience, puisse vous être utile, Monsieur le Ministre, et qu'elle apporte quelque lumière dans une discussion si intéressante.

RAPPORT

PRÉSENTÉ

à Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

PAR LA

SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE

Si les auteurs et les compositeurs n'envisageaient que leurs intérêts propres et personnels, la question de la liberté des théâtres serait nettement et rapidement tranchée en ce qui les concerne. En effet, leur intérêt évident, incontestable, est que le plus grand nombre possible de théâtres soient ouverts au public, afin que la production soit activée d'autant, et que la concurrence même des entreprises dramatiques leur offre les plus grandes chances de voir leurs œuvres présentées au public.

On ne doit donc pas s'étonner de voir que, dès les premiers jours de la Révolution, cette question si grave de la liberté théâtrale se soit présentée à tous les esprits, et qu'un groupe important d'auteurs dramatiques ait cru devoir en saisir directement l'Assemblée nationale, en lui présentant une pétition qui demandait la destruction des priviléges en matière de théâtre et l'établissement du régime de la liberté. Cette pétition, rédigée par La Harpe, avait été signée par lui et par les écrivains dont voici les

noms : Beaumarchais, Sedaine, Ducis, Palissot, Marie-Joseph Chénier, Fabre d'Églantine, Fenouillot de Falbaire, Chamfort, Mercier, Lemierre, Cailhava, Laujon, Collot d'Herbois, Sauvigny, Gudin, Blin de Sainmore, Maisonneuve, Leblanc, Bret, Dudoyer, Forgeot, Fallet, Murville et Cubières.

Le 15 novembre 1790, l'Assemblée s'occupait de cette pétition, et son Comité de Constitution, dans une décision prise par lui et signée par Chapelier, Rabaud et Target, déclarait que « le principe général est que tout homme peut établir un spectacle, et que la police en a la surveillance. » Le 13 janvier 1791, en séance, la question fut mise à l'ordre du jour, et une longue discussion s'ouvrit, à laquelle, outre Chapelier, prirent surtout part Mirabeau, l'abbé Maury et Robespierre. Partant de vues très-élevées, s'appuyant sur les grands principes de la logique et de la justice qui se trouvaient tout à la fois d'accord avec les intérêts de l'art, des artistes et du public, posant la question dans ses termes les plus larges, Chapelier s'exprima ainsi en montant le premier à la tribune :

« Il faut examiner si la liberté d'établir plusieurs théâtres doit être accordée, si les principes la réclament, si les intérêts de l'art la sollicitent, si le bon ordre n'en peut pas souffrir. L'art de la comédie doit être libre comme tous les autres genres d'industrie ; ce talent, longtemps flétri par le préjugé, a enfin pris au nom de la raison et de la loi la place que doit occuper dans la société tout art utile ; qu'il soit permis à chacun de l'exercer, et que seulement une surveillance de la police municipale empêche les abus qui tiennent non à l'exercice de l'art, mais aux fautes des comédiens. Il est désormais très-reconnu que chacun doit à son gré exercer son industrie ; ce n'est que sous le règne des priviléges qu'on met des entraves à cette faculté de l'homme ; et on cherche à cet abus de l'autorité de frivoles prétextes dans le perfectionnement de l'art, dans la conservation des mœurs. Le perfectionnement de l'art tient à la concurrence : elle excite l'émulation, elle développe les talens, elle entretient

des idées de gloire, elle réunit l'intérêt à l'amour-propre, et tourne au profit du public ces deux sentimens qui, quand ils sont séparés, ne sont pas toujours assez vifs chez les hommes pour les exciter à de pénibles travaux. »

On ne saurait mieux définir la question qu'elle ne l'est en ces lignes, et mieux établir que, comme nous le disions plus haut, la logique et la justice sont ici d'accord avec tous les intérêts. Toutefois, pour répondre à quelques critiques formulées par l'abbé Maury, adversaire du projet, Mirabeau crut devoir prendre la parole à son tour, et voici le passage que nous détachons de sa réplique :

«.... Quant à la seule chose qui aurait pu paraître une objection, celle de la licence qui pourrait résulter de permettre à tout citoyen d'élever un théâtre, il serait fort aisé d'enchaîner toute espèce de liberté, en exagérant toute espèce de danger ; car il n'est point d'actes d'où la licence ne puisse résulter. La force publique est destinée à la réprimer, et non à la prévenir aux dépens de la liberté. Quand nous nous occuperons de l'instruction publique, dont le théâtre doit faire partie ; quand nous nous occuperons d'une loi, non sur la liberté de la presse, mais sur les délits de la liberté de la presse, car c'est ainsi qu'il faut s'expliquer pour être conséquent aux principes, alors on verra que les pièces de théâtre peuvent être transformées en une morale très-active et très-vigoureuse.... »

A la suite de cette discussion, l'Assemblée nationale rendit un décret, qui fut signé par le roi le 19 janvier, et qui établissait pour l'industrie du théâtre, semblable, en somme, à toutes les industries, le régime de liberté la plus complète.

Nous n'avons pas cru inutile, Monsieur le Ministre, de vous rappeler les faits qui ont marqué la naissance de ce régime. Il serait injuste de prétendre qu'il n'a rien produit, puisque c'est à lui que nous devons l'existence d'un

second Théâtre-Français, devenu plus tard l'Odéon, la création du Vaudeville et des Variétés, et enfin la fondation de la salle de la Société Olympique, où vint s'installer pour la première fois d'une façon régulière un Théâtre-Italien, qui, après avoir changé plusieurs fois de local, n'a disparu que dans ces dernières années.

Après une expérience de plus de quinze ans, la liberté théâtrale succomba, après tant d'autres, sous les coups d'un pouvoir absolu. Le décret impérial de 1807 vint brusquement la supprimer, et rétablir d'un coup le monopole, les priviléges et la délimitation des genres. Les musiciens de ce temps, pour ne parler que d'eux, n'eurent pas lieu de se féliciter de cette mesure, qui lésait leurs intérêts d'une façon profonde. En effet, ils n'eurent plus alors à leur disposition que deux seuls théâtres, l'Opéra et l'Opéra-Comique, tandis que pendant quinze ans ils avaient vu représenter leurs œuvres sur dix scènes plus ou moins importantes, parmi lesquelles nous citerons le théâtre Montansier, le théâtre Louvois, le théâtre Molière, le Cirque du Palais-Royal, le théâtre des Jeunes-Artistes, et celui des Jeunes-Elèves. Chérubini, Boieldieu, Devienne, Mengozzi, Kreutzer, Persuis, Jadin, Rigel, Cambini, ne dédaignaient pas d'écrire des ouvrages pour ces divers théâtres, où l'on jouait encore des opéras de Foignet, de Deshayes, de Lemierre de Corvey, de Gaveaux, de Solié, de Fay et de différents autres compositeurs dont il serait trop long d'énumérer les noms.

Depuis 1807 jusqu'à 1864, aucun changement n'eut lieu dans la législation qui régissait les théâtres, si ce n'est que, le nombre de ceux-ci devenant manifestement trop restreint pour une ville aussi peuplée que Paris, l'administration crut devoir accorder successivement des priviléges pour quelques nouveaux établissements : la Porte-Saint-Martin, le Gymnase, le Palais-Royal, les Folies-Dramatiques, le Théâtre-Lyrique, les Bouffes-Parisiens, etc. Enfin, le 7 janvier 1864, un nouveau décret impérial rétablissait le régime de la liberté, depuis longtemps sollicité de toutes parts, et il est à remarquer que

les considérants de ce décret, sans s'inspirer des principes moraux qui avaient guidé les législateurs de 1792, reproduisaient cependant en partie les raisons données par ceux-ci. Voici en effet en quels termes, dans son rapport adressé à ce sujet au souverain, s'exprimait alors le ministre des Beaux-Arts :

« Aucune entrave ne s'opposera plus désormais au libre développement d'une industrie dont l'influence sur le mouvement des lettres et des arts peut être si féconde.

« Tandis que les auteurs et les compositeurs vivants pourront trouver des débouchés pour leurs productions nouvelles, les chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire, affranchis des liens qui les rattachaient exclusivement aux deux premiers théâtres français, iront, sans déchoir, honorer les scènes populaires et y porter leur utile enseignement. De son côté, le gouvernement restera en possession du droit de soutenir, en les subventionnant, des établissements de premier ordre, qui seront pour les autres des exemples à suivre et des modèles à égaler.....

« En permettant à la liberté industrielle, littéraire et artistique de produire tout le bien qu'on doit en attendre, on n'a pas a en craindre les abus et les excès. La société, l'ordre et la morale conservent toutes leurs garanties, et, loin de désarmer l'administration, le décret nouveau confirme l'autorité protectrice des lois actuellement en vigueur. »

Ces raisons nous semblent toujours concluantes. A notre avis, la liberté seule peut être appelée à corriger ses propres écarts, et nous allons essayer de prouver que ce n'est pas à elle, mais aux fautes ou à l'inexpérience de ceux qui en jouissent, que l'on doit attribuer la crise qui depuis plusieurs années pèse si cruellement sur les théâtres en France.

Nous pensons, Monsieur le Ministre, que les causes qui ont produit la crise dont vous vous préoccupez avec

une sollicitude si éclairée, remontent à une époque plus éloignée que celle qui a ramené le régime de la liberté théâtrale. Elles sont multiples, et la question est complexe.

L'une de ces causes, et peut-être la plus importante, est l'abandon complet, par nos théâtres parisiens, des ouvrages de courtes dimensions, et l'habitude, prise depuis plus de vingt ans, de ne plus jouer que de grandes pièces en trois, quatre ou cinq actes, tenant tout le spectacle, et défrayant toute une soirée. Cette coutume nous paraît fâcheuse, et pour beaucoup de raisons.

Tout d'abord il en résulte, pour les spectacles, un manque de variété qui n'est pas sans déplaire à une grande partie du public, quand ce n'est pas une fatigue qui l'éloigne. Nombre de spectateurs, après les affaires et les tracas de la journée, se rendraient volontiers au théâtre, à la condition d'y pouvoir passer une heure ou deux en y voyant quelque chose de complet ; mais beaucoup hésitent à aller s'enfermer dans une salle avec l'alternative d'y rester trois ou quatre heures, ou de ne voir que la moitié ou les deux tiers d'une longue pièce. Ce qu'on appelait autrefois le *spectacle coupé* n'existe pour ainsi dire plus nulle part ; ce n'est qu'à l'état d'exception qu'on voit parfois un théâtre donner deux ou trois pièces dans la même soirée, ainsi qu'on le faisait naguère, de telle sorte que, le plus souvent, aller au théâtre constitue une fatigue au lieu d'un délassement.

Ce système a bien d'autres inconvénients, dont le plus grave est celui-ci : que les théâtres ne forment plus ni auteurs, ni compositeurs, ni comédiens, ni chanteurs. C'est une vérité évidente, en effet, que l'art du théâtre s'apprend surtout par la pratique de la scène. Or, comme un directeur qui monte une grande pièce joue une grosse partie et veut, tout naturellement, mettre toutes les chances de son côté, il s'adresse à des auteurs connus par de précédents succès, et confie autant que possible l'interprétation de leurs œuvres à des artistes éprouvés et aimés du public. Les débutants, qu'ils soient auteurs ou comédiens, compositeurs ou chanteurs, ont donc bien

peu de chances de se produire, et, à ces divers points de vue, le recrutement du personnel des théâtres devient, par la faute même de ceux-ci, extrêmement difficile. Il n'en était pas de même autrefois, où l'habitude de jouer des petites pièces laissait aux directeurs la faculté de faire des essais qui n'offraient aucun danger pour leur entreprise. On produisait un débutant, qu'il fût auteur ou comédien, dans de petits ouvrages d'une importance secondaire, on l'éprouvait devant le public sans péril pour le théâtre, on lui apprenait ce que nous appellerons son métier, il se fortifiait petit à petit, et s'il était bien servi par d'heureuses facultés, il pouvait ensuite montrer ce qu'il pouvait faire. D'ailleurs, tel auteur, tel compositeur devenu célèbre après avoir ainsi commencé modestement, n'eut peut-être jamais conquis l'oreille du public s'il lui avait fallu débuter par de grandes pièces. Avant d'avoir donné *la Camaraderie* et *la Juive, Bertrand et Raton* et *les Huguenots*, Scribe avait produit, sur nos scènes de genre, plus de cinquante ouvrages en un ou deux actes qui lui avaient permis de se faire la main et d'acquérir l'expérience nécessaire. Quant aux musiciens, on peut presque affirmer que si Dalayrac, Berton, Boieldieu, Nicolo et bien d'autres n'avaient pu, à l'aide de pièces en un acte, acquérir la pratique d'un art dont ils ne connaissaient encore que la théorie, ils ne seraient pas parvenus à écrire les chefs-d'œuvre qu'ils nous ont laissés.

Il est encore, à notre avis, deux autres causes de la crise qui sévit sur les théâtres. Nous voulons parler du luxe chaque jour croissant apporté à la mise en scène, et de la recherche continue des succès de plusieurs centaines de représentations.

Pour monter une pièce importante, tel théâtre aujourd'hui, même de second, de troisième ou de quatrième ordre, n'hésitera pas à faire des dépenses qui varient parfois de 50 à 100,000 francs. Nous ne parlons pas ici, bien entendu, des théâtres de féerie, dont la mise en scène est l'élément et l'aliment nécessaire, mais des

théâtres de genre ou de musique. Après avoir tant dépensé pour une pièce, après avoir fait toute une série de relâches qui représentent un certain nombre de soirées perdues, il est naturel qu'on cherche la plus grande durée d'un succès qui seul peut amortir le capital mis à découvert, solder les frais journaliers, et enfin procurer quelques bénéfices. Nous croyons, Monsieur le Ministre, que c'est là un moyen empirique et pernicieux. Il résulte de ceci qu'on épuise un succès jusqu'au bout, qu'on use une pièce jusqu'au point de ne plus pouvoir jamais la représenter au public, et qu'on laisse inoccupés, pendant six mois ou un an, des artistes qui, ne jouant pas dans l'ouvrage en vogue, voient leurs facultés se rouiller, leur talent s'affaiblir par l'inaction. Et comme, en agissant de la sorte, on ne peut se constituer un répertoire, comme le succès ne répond pas toujours aux espérances, il arrive que, si deux ou trois essais de ce genre sont malheureux, une entreprise se trouve ruinée sans retour. D'ailleurs, pour jouer ce jeu dangereux, un théâtre doit compter encaisser pendant cent, deux cents, trois cents représentations, le maximum des recettes possibles, et il nous semble que c'est là un calcul absolument faux, une entreprise dramatique condamnée à remplir sa salle tous les jours de l'année étant forcément destinée à périr.

Nous sommes de notre temps, Monsieur le Ministre, et nous ne croyons pas que tout ce qui se faisait autrefois valût mieux que tout ce qui se fait de nos jours. Cependant, quand nous voyons qu'en 1826, sur douze théâtres alors existants, on jouait cent soixante-dix pièces nouvelles dans le cours de l'année, tandis qu'en 1877, sur vingt-trois théâtres, on n'en représentait que cent trente-trois, nous sommes bien obligés de penser que les spectacles étaient plus variés, plus fréquemment renouvelés, et devaient, par conséquent, davantage attirer la foule.

Pour entrer dans un autre ordre d'idées, nous vous ferons remarquer, Monsieur le Ministre, que depuis vingt

à vingt-cinq ans, trois genres aimés du public ont été complétement négligés ou abandonnés, et sacrifiés à de nouvelles manifestations artistiques. L'opéra-comique, le drame et le vaudeville se sont vus complétement détrônés par la grande comédie de genre, l'opérette et la féerie. Loin de nous la pensée de critiquer. Nous constatons un fait, sans prétendre le discuter, tout en nous réservant d'en tirer les conséquences. Il est donc bien établi que la grande comédie intime, éternellement en habit noir, d'une part, et l'opérette ou la féerie, avec leur cortége de femmes demi-nues, d'autre part, se sont subtituées aux trois genres énumérés plus haut. Or, les grivoiseries — pour ne pas dire plus — de l'opérette et de la féerie, rendent impossible l'accès du théâtre aux honnêtes femmes, et les thèses sociales un peu crues qui se déroulent parfois sur nos scènes de genre les en éloignent également. C'est toute une clientèle, singulièrement nombreuse, que les théâtres se sont ainsi volontairement aliénée, car il n'est pas un homme de cœur qui voudrait consentir à mener à certains spectacles sa mère, sa femme, sa sœur ou sa fille. L'un des succès les plus étonnants de ces dernières années tient, selon nous, aux diverses causes que nous venons d'indiquer : si *la Fille de Madame Angot* a pu fournir une énorme série de cinq ou six cents représentations, c'est que, en dehors de sa valeur propre, cet ouvrage tenait à la fois de l'ancien vaudeville et de l'ancien opéra-comique, et aussi, et surtout, que toutes les femmes pouvaient l'aller voir sans craindre de rougir.

Nous avons dit, Monsieur le Ministre, que le genre de l'opéra-comique était négligé ou abandonné, et nous vous demandons la permission d'insister sur ce point, parce qu'il nous touche particulièrement. Il existe bien toujours un théâtre justement et largement subventionné par l'Etat, qui porte le titre de théâtre de l'Opéra-Comique, mais qui nous semble ne remplir en aucune façon la mission qui lui est imposée. Depuis plusieurs années, ce théâtre, qui représente ou devrait représenter un art vraiment national, un art qui pendant un siècle a fait la gloire et l'hon-

neur de la France, s'éloigne chaque jour davantage de ses traditions, et, si l'on peut dire, trahit les intérêts qui lui sont confiés. La maison de Grétry et de Boieldieu, d'Hérold et d'Auber, est devenue comme une sorte de fausse antichambre de l'Opéra, et l'on a vu l'Opéra-Comique, se lançant dans un genre qui ne convient ni à ses coutumes, ni à son cadre, ni à son personnel, éloigner de lui un public avide de certains plaisirs dont il ne saurait trouver ailleurs l'équivalent. Ce n'est pas là le seul reproche qu'on puisse adresser aux administrations qui se sont succédé à l'Opéra-Comique dans ces dernières années. Ces administrations, peu soucieuses de satisfaire, en ce qui les concerne, les clauses du contrat synallagmatique passé entre elles et l'Etat, ne remplissent point les obligations auxquelles elles sont tenues, en retour de la subvention accordée à leur entreprise.

C'est ainsi que nous voyons qu'au lieu des douze actes nouveaux qui lui sont imposés chaque année, l'Opéra-Comique a joué seulement : en 1874, six actes ; en 1875, six actes ; en 1876, quatre actes ; en 1877, sept actes ; si bien que, dans l'espace de quatre années, l'Opéra-Comique n'a pas même fait ce qu'il eût dû faire en deux. Comment, dans de telles conditions, un théâtre pourrait-il attirer le public, et ne pas marcher à sa ruine en ruinant du même coup l'art qu'il est chargé de soutenir ? Ceci nous amène, Monsieur le Ministre, à vous prier avec instances de procéder à la publication du cahier des charges de nos scènes subventionnées. Déjà plus d'une fois nous avons manifesté ce vœu ; nous le renouvelons aujourd'hui, la publication que nous demandons étant le seul moyen de contrôle et de discussion que puissent posséder, à ce sujet, la presse, l'opinion publique et les intéressés.

Nous n'avons pas fini d'énumérer les causes de l'état fâcheux dans lequel nous voyons les théâtres depuis quelques années. Il en est une encore qui nous paraît extrêmement importante : c'est la disparition presque complète des spectacles à prix moyens ou à bon marché.

Le spectacle est un plaisir très-coûteux aujourd'hui, et que, relativement, peu de gens peuvent se permettre. D'une part, les entreprises théâtrales qui font des frais exagérés de mise en scène ont surélevé dans des proportions considérables le prix de leurs places, afin de pouvoir faire face à leurs dépenses; de l'autre, celles qui étaient autrefois presque exclusivement consacrées aux petites classes de la population n'existent plus aujourd'hui. On peut tenir pour certain que la destruction du boulevard du Temple et des théâtres qui s'y trouvaient groupés a porté, pour un temps au moins, un coup fatal à l'art dramatique. Quelques-uns de ces théâtres, la Gaîté, le Théâtre-Lyrique, le Cirque (Châtelet), les Folies-Dramatiques, ont été reconstruits en divers points de Paris, mais leur dispersion leur a été très-préjudiciable, en même temps que les conditions nouvelles qui leur étaient faites les obligeaient à modifier leurs façons d'agir. Le prix de leur loyer se trouvant doublé les mettait dans la nécessité de faire de plus grosses recettes, et les recettes, en augmentant, augmentaient aussi leurs frais, les droits d'auteurs et d'hospices étant proportionnels. Qu'ont fait les théâtres ? Non-seulement ils ont doublé, triplé le prix de certaines places, mais encore ils ont presque complétement supprimé les places à bon marché. En effet, l'ancien parterre n'est presque plus aujourd'hui qu'un souvenir, et s'est vu presque partout remplacé par des stalles ou fauteuils dits d'orchestre. Et les deux ou trois cents amateurs qui peuplaient jadis le parterre du Théâtre-Lyrique, à raison de 1 fr. 25 par place, ou celui des Folies-Dramatiques, à raison de 75 centimes, ne sont plus assez riches pour se procurer ce plaisir.

C'est ici, Monsieur le Ministre, que nous voyons surgir ce qu'on appelle la question des cafés-concerts. Ceux des anciens théâtres du boulevard du Temple qui ont été reconstruits étant devenus inabordables pour certaines classes de la population, les autres ayant disparu sans retour, quelle distraction restait, surtout pour les longues

soirées d'hiver, aux petits rentiers, aux petits bourgeois, aux petits commerçants, aux employés, aux ouvriers plus ou moins aisés, qu'on ne saurait pourtant sevrer de ce plaisir du théâtre, si cher de tout temps au peuple parisien? Il leur restait le café-concert, qui non-seulement leur offrait une distraction peu coûteuse, mais qui, par la composition, le morcellement même de son spectacle, leur laissait la faculté de ne consacrer à ce spectacle que le temps qu'il leur plaisait de lui donner.

Il n'est pas dans notre rôle de présenter une défense en règle des cafés-concerts. Cependant, Monsieur le Ministre, nous prendrons la liberté de vous soumettre à ce sujet quelques observations.

Tout d'abord, nous vous ferons remarquer que ces établissements représentent, dans un certain ordre d'idées, des intérêts après tout respectables, et qu'ils font vivre tout un monde d'auteurs, de compositeurs, de chanteurs, de musiciens, d'employés et d'ouvriers de toutes sortes. Il est tel d'entre eux dont le budget annuel se solde par un chiffre de quatre, cinq et six cent mille francs. Leur art n'est pas bien relevé, sans doute; mais peut-être le leur a-t-on reproché un peu trop durement, car, en somme, ils répondent à un besoin réel et sont devenus, par suite de la disparition des théâtres populaires, l'unique distraction d'une classe extrêmement nombreuse d'habitants. On pourrait, d'ailleurs, répondre aux ennemis de cette distraction inoffensive, que l'art n'est pas toujours monté sur le ton de l'ode ou de l'épopée, que toutes les imaginations ne sont pas de nature héroïque, et que ce serait bien mal servir les intérêts de l'intelligence humaine que de la condamner à n'enfanter ou à ne contempler que des œuvres épiques ou grandioses. Comme toutes choses, l'art a ses échelons, et l'on doit mesurer ses effets aux facultés de chacun.

Au surplus, le café-concert ne nous paraît pas être

Ce pelé, ce galeux, d'où nous vient tout le mal.

Depuis quelques années, il s'est, autant qu'il l'a pu,

modifié, élevé, amélioré. La plupart de ces établissements sont devenus de véritables cafés-spectacles, dirigés avec un soin réel, avec un goût qui parfois confine à l'art, et dans lesquels des artistes qui ne sont point sans talent jouent de nombreuses petites pièces, soit vaudevilles, soit opérettes, qu'accompagne un orchestre parfois excellent. Nous nous demandons, Monsieur le Ministre, si ces tentatives doivent être découragées, nous qui croyons, au contraire, qu'elles ne sont pas, même pour l'art, sans quelque utilité. Nous voyons, en effet, que depuis vingt ans les cafés-concerts ont été comme une sorte de pépinière pour nos théâtres, même les plus grands, donnant au Théâtre-Lyrique et à l'Opéra Mme Marie Sass, M. Michot et M. Renard, à l'Opéra-Comique et à la Renaissance M. Berthelier, à la Comédie-Française Mme Agar, aux Variétés Mme Judic, au Palais-Royal M. Fusier, sans compter tous ceux qu'il serait trop long de nommer ici. De même, les cafés-concerts ont produit des auteurs et des compositeurs dont quelques-uns ensuite se sont fait jouer sur nos théâtres, et ils en font vivre un grand nombre qui n'auraient pas d'autre possibilité de se montrer au public et qui n'ont pas laissé que de faire preuve, autant qu'ils l'ont pu, de quelque talent et de quelque imagination. Il nous semble inutile de citer des noms à l'appui de notre dire.

Mais d'ailleurs, Monsieur le Ministre, il nous suffirait, pour nous empêcher de nous joindre à ceux qui demandent la ruine de ces établissements, de vous rappeler ce que vous n'ignorez pas : c'est que la fortune croissante des cafés-concerts, un peu causée par l'inertie de certains théâtres et l'abandon de certains genres dramatiques, a eu pour résultat aussi heureux qu'inattendu la ruine des bals publics. C'est là un fait social dont l'importance ne saurait vous échapper, et nous pensons qu'il est plus sain, plus moral, pour un certain public, d'aller entendre dans les cafés-concerts de la musique même un peu frelatée, des pièces même médiocres, que d'aller prendre dans certains établissements ignobles, où la police avait

souvent fort à faire, des divertissements dépravés. Enfin, nous insisterons sur ce fait, qu'en l'absence de théâtres à bas prix, les cafés-concerts sont utiles, puisqu'ils offrent aux familles peu fortunées la possibilité de se procurer une distraction qu'elles ne sauraient trouver ailleurs. La seule chose que nous puissions demander à leur sujet, et nous la réclamons, Monsieur le Ministre, de votre équité, c'est que les cafés-concerts soient soumis aux mêmes charges fiscales et administratives que les théâtres, afin que la concurrence soit égale entre les uns et les autres. L'égalité des charges devant l'égalité des droits.

Nous voudrions aussi parler de la situation du théâtre en province, situation que chaque jour rend plus critique, ce qui n'a pas lieu d'étonner ceux qui la connaissent et qui se rendent compte des causes qui l'ont amenée.

La première et la plus grave de toutes ces causes est la disette de nouveautés fournies par les théâtres de Paris. En province, où, surtout dans les villes d'ordre inférieur, la carrière des ouvrages dramatiques est de courte durée, les entreprises théâtrales ne peuvent se soutenir qu'à la condition de renouveler sans cesse leur répertoire. Mais remarquez, Monsieur le Ministre, combien cette condition essentielle de leur existence devient difficile à remplir aujourd'hui pour elles. Non-seulement, comme nous vous l'avons fait connaître, les vingt-trois théâtres importants qui existent maintenant à Paris jouent un quart de moins de pièces nouvelles que les douze théâtres qui se trouvaient en exercice il y a un demi-siècle, mais encore, et pour diverses raisons, un grand nombre de ces pièces ne sauraient se produire sur les théâtres des départements. Les unes entraînent avec elles des frais de mise en scène que ces théâtres seraient dans l'impossibilité absolue de supporter, tandis que d'autres sont conçues sur des sujets tellement scabreux qu'elles révolteraient les spectateurs. Nous ne faisons pas ici œuvre de moralistes ; mais il nous est permis de constater que s'il existe, dans une immense

ville comme Paris, un public oisif, léger, frivole, souvent d'ailleurs composé d'étrangers, pour aller entendre certaines productions théâtrales d'un goût au moins douteux, ce même public n'existe pas dans la plupart des villes de province, et son absence rend impossible la représentation de pièces semblables. Or, le répertoire parisien ne se renouvelant que d'une manière insuffisante, et dans des conditions qui parfois ne peuvent plaire à la province, on conçoit que la situation devienne difficile pour ses théâtres.

D'autre part, les trois genres dont nous avons regretté la disparition, l'opéra-comique, le drame et le vaudeville, étaient précisément ceux qui plaisaient le plus au public des départements, et cette disparition de ses trois genres favoris a désappris le chemin du théâtre aux spectateurs, et surtout aux spectatrices, qui ne sauraient aller voir certaines pièces qu'on se hasarde parfois à jouer malgré tout, tellement est grand le manque de nouveautés. Mais, dira-t-on, la province a à sa disposition l'ancien répertoire, dans lequel elle peut puiser facilement et à pleines mains. Sans doute; mais personne n'ignore que la province se modèle, autant que possible, sur Paris; et si elle ne veut pas suivre la capitale dans quelques-uns de ses écarts, elle reste insensible à l'appel des directeurs lorsque ceux-ci lui veulent présenter des pièces qui ne se jouent plus chez nous.

Il est une autre cause, Monsieur le Ministre, absolument destructive de l'art en province, et qui, si l'on n'y porte remède, amènera fatalement la ruine des théâtres des départements.

L'article 3 du décret du 13 janvier 1791, en assurant aux auteurs dramatiques la propriété de leurs œuvres et en faisant cesser l'exploitation indigne dont ils étaient l'objet de la part des directeurs, s'exprimait en ces termes : « Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l'étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du pro-

duit total des représentations au profit des auteurs. » Ceci était absolument équitable.

Lorsqu'il y a un demi-siècle, sur l'initiative de Scribe, se forma la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, cette Société fixa le chiffre des droits à percevoir, dans chaque théâtre de province, pour les ouvrages de ses membres, signa, sur ces bases, des traités avec tous les directeurs, et établit des percepteurs dans toutes les villes. C'était là le moyen pratique de régulariser la situation créée par le décret de 1791 et d'assurer le paiement des droits dus légitimement aux auteurs, ceux-ci ne pouvant, pour chacune de leurs pièces, établir une correspondance suivie avec tous les directeurs de province et signer avec chacun d'eux des traités séparés.

Tout alla bien jusqu'à ces dernières années ; mais voici ce qui finit par arriver. Certains auteurs ayant obtenu à Paris des succès éclatants, et jugeant que la rémunération consentie envers eux par les directeurs de province n'était pas suffisante, se prévalurent des termes du décret que nous avons cité, qui faisait défense à ceux-ci de représenter quelque ouvrage que ce soit « sans le consentement formel et par écrit des auteurs, » et leur réclamèrent ou une prime fixe, ou une importante majoration des droits fixés par le traité collectif. Les directeurs répondirent : « Mais nous avons signé, avec la Société dont vous êtes membre, un traité qui nous assure, moyennant une rétribution établie, le droit de représenter toutes les œuvres des auteurs qui appartiennent à cette Société. » — « C'est vrai, répliquèrent les auteurs, mais nous faisons exception pour les ouvrages nouveaux, et si vous ne consentiez pas à ce que nous exigeons de vous, nous vous faisons défense absolue de jouer ceux-ci. »

Il résulte de là, Monsieur le Ministre, que le contrat dont nous parlons engage absolument les directeurs, mais qu'il n'engage les auteurs que lorsqu'il leur convient, ce qui ne nous paraît ni équitable, ni légitime. Il en résulte encore que, les théâtres de Paris ne fournissant déjà pas assez de nouveautés à la province, celle-ci se voit encore

privée d'un certain nombre de ces nouveautés — et des meilleures — lorsqu'elle ne veut ou ne peut consentir à des exigences qu'elle trouve exagérées. Il en résulte enfin que, si les directeurs, à bout de ressources, cèdent à ces exigences, ils se trouvent payer, au lieu d'un droit apparent de 5, 6 ou 7 pour cent fixé par leur traité avec la Société des auteurs, un droit réel beaucoup plus élevé et qui peut être sans limites. Comment, nous le demandons, les théâtres des départements pourraient-ils supporter de telles charges, et comment ne marcheraient-ils pas, comme nous le voyons malheureusement chaque jour, de désastre en désastre ?

Mais il arrive encore ceci, que certains auteurs, pour tirer de leur œuvre un produit plus considérable, défendent à tous les directeurs de province de monter celle-ci, organisent à Paris une troupe dans ce but, et envoient cette troupe dans les départements produire l'œuvre en question. De telle sorte que les directeurs non-seulement ne peuvent plus jouir des nouveautés représentées à Paris, mais encore se voient faire une concurrence dangereuse et voient user leur ville (c'est l'expression consacrée) par ces tournées excentriques organisées par les auteurs. Ceux-ci auraient juré de tuer à jamais le théâtre en province qu'ils ne sauraient mieux s'y prendre. C'est toujours l'histoire de la poule aux œufs d'or.

Ce n'est pas tout, Monsieur le Ministre, et il nous faut mettre en regard des exigences des auteurs celles des éditeurs de musique, qui concourent avec non moins de succès à la ruine définitive des entreprises départementales.

Jadis, les éditeurs de musique gravaient les grandes partitions et les parties d'orchestre de tous les ouvrages publiés par eux ; ces partitions et ces parties gravées représentaient un prix vénal qui, pour les grands ouvrages, tels par exemple que *Guillaume Tell* et les *Huguenots*, était ordinairement de quatre ou cinq cents francs pour la première, et d'autant pour les autres. Nous par-

lons ici du prix marqué, qui subit toujours, en musique, une réduction des deux tiers. Tout directeur voulant acquérir la partition et les parties gravées d'un grand ouvrage avait donc à débourser une somme de trois ou quatre cents francs environ. Ce prix était fixe, comme celui de toute marchandise possible.

Il n'en est plus de même aujourd'hui. Sous le prétexte d'éviter les contrefaçons ou les copies, les éditeurs de musique ne font plus graver ni partitions ni parties d'orchestre, ou du moins c'est un cas très-rare (1). De toute façon, ils ne les mettent plus en vente, et ont pris la coutume de traiter, à ce sujet, de gré à gré avec chaque directeur. Il n'y aurait aucun mal, sans doute, si ce que nous appellerons le matériel de l'exécution musicale ne s'était depuis lors trouvé soumis à des exigences parfois énormes, et s'il n'offrait cette singularité de voir sa valeur commerciale varier selon l'importance des théâtres qui s'en veulent servir. En effet, tandis que dans une ville de quatrième ou de cinquième ordre, ce matériel sera vendu pour une somme de huit cents, mille ou douze cents francs, les éditeurs exigeront pour lui, dans une grande ville, jusqu'à trois, quatre ou cinq mille francs. La mobilité même de ce prix vous prouve, Monsieur le Ministre, qu'il représente bien au-delà de la valeur vénale de l'objet vendu. Il s'agit donc ici d'un véritable droit de représentation imposé aux directeurs par les éditeurs, d'un droit qui vient injustement se greffer sur celui des auteurs,

---

(1) Outre les inconvénients que nous signalons ici, cette coutume extrêmement fâcheuse de ne plus graver les partitions d'orchestre portera, dans l'avenir, un grave préjudice aux bonnes études musicales en même temps qu'à l'histoire de l'art. Les jeunes compositeurs ne pourront plus étudier, analyser comme il convient l'orchestre des maîtres, faire de saines et pratiques études d'instrumentation, de même que les théoriciens et les écrivains seront dans l'impossibilité de produire des exemples, de proposer des modèles, lorsqu'il s'agira d'œuvres qui auront disparu de la scène. C'est là un véritable cataclysme musical.

s'ajouter à lui, et, selon les cas, le doubler ou le tripler. Est-ce là de la raison ? Est-ce de la justice ? Et l'on vient dire que le théâtre se meurt en province ! Nous le croyons sans peine, et l'on peut dire que Paris, de toutes les façons possibles, fait bien tout ce qu'il peut pour cela.

Ce que nous venons de dire relativement à l'impôt indirectement perçu par les éditeurs sur les représentations théâtrales en province est si vrai, que voici ce qui se produit encore. Les directeurs n'ont même pas la jouissance réelle de la propriété qu'ils sont censés acheter aux éditeurs. Ceux-ci, en effet, ne vendent plus simplement leur marchandise de la main à la main ; ils font non-seulement des conditions d'argent, mais des conditions relativement à la représentation des ouvrages dont ils *confient* la musique aux directeurs. La vente est faite à l'aide d'un traité par lequel il est stipulé que le matériel d'exécution d'un ouvrage ne pourra servir que dans telle ville, dans tel théâtre, et pendant tant de temps. Hors de cette ville, hors de ce théâtre, passé ce temps, le propriétaire ne peut plus avoir l'usage de sa propriété, c'est-à-dire que le directeur ne peut plus se servir de la musique qu'il a achetée à un prix fabuleux et payée à beaux deniers comptant. Ainsi, Monsieur le Ministre, à supposer, par exemple, que la ville de Marseille soit sous le coup d'une calamité qui fasse fermer le Grand-Théâtre, et que le directeur, pour ne pas laisser ses artistes dans la détresse, veuille aller donner des représentations dans quelque ville voisine, comme Arles, Aix ou Toulon, s'il se trouve une salle libre dans l'une de ces villes, il pourra emporter, s'ils lui appartiennent, ses costumes, ses décors, ses accessoires, tout son matériel en un mot, tout, *excepté la musique*, qu'il a achetée, mais dont il n'a pas le droit de se servir à dix, quinze ou vingt lieues de la ville indiquée sur son traité. Le directeur pourra se ruiner, les artistes, les employés pourront être sans pain, le traité est là, et il doit être exécuté. Ce traité, nous répondra-t-on, le directeur pouvait ne pas le signer, il n'y a pas été obligé. Sans

aucun doute, il pouvait ne pas le contracter, à la condition de ne pas être directeur. C'est ce qui arrivera bientôt, Monsieur le Ministre, car, dans les conditions que nous venons de vous faire connaître, le jour n'est pas éloigné où il ne se trouvera plus un homme assez fou ou assez audacieux pour se charger de la direction d'une entreprise théâtrale en province.

De tout ce qui précède, il appert qu'une crise très-intense sévit en France sur les théâtres, soit à Paris, soit dans les départements. Nous sommes d'avis toutefois qu'elle est purement industrielle, circonscrite à l'exploitation théâtrale proprement dite, et qu'elle n'atteint en aucune façon les sources mêmes de l'art. On a parlé de décadence : c'est là un bien gros mot, qui représente une chose à laquelle nous ne saurions croire. On criait aussi à la décadence au dix-huitième siècle, alors que Sedaine, Favart, Marivaux, Lesage, Piron, Dancourt, Laujon, Pannard, Anseaume et tant d'autres, sans compter Voltaire, La Harpe, Marmontel et Beaumarchais, étaient les fournisseurs ordinaires de nos scènes grandes ou petites. On parlait aussi de décadence à l'époque du romantisme, quand le théâtre voyait briller les noms de Victor Hugo, de Casimir Delavigne, d'Alexandre Dumas, de Scribe, de Félicien Mallefille, d'Alfred de Vigny, et aussi ceux d'Hérold, d'Auber, de Meyerbeer, d'Adam et d'Halévy. En regard de ces noms, le théâtre contemporain peut fièrement en placer d'aussi célèbres, et cela est si vrai que, tant au point de vue littéraire qu'au point de vue musical, c'est toujours notre théâtre qui continue d'alimenter la plupart des grandes scènes étrangères, soit sous sa forme originale, soit sous forme de traductions, soit sous forme d'adaptations déguisées. D'ailleurs, y eût-il réellement décadence, nous ne pensons pas qu'il y eût de remède, car, selon nous, on ne relève pas un art par décret ou par mesure administrative ; il n'est pas de loi pour

redresser les intelligences faussées ou abâtardies, pas de loi pour faire naître des génies sur un sol rebelle.

Nous sommes d'avis, Monsieur le Ministre, que la liberté n'est nullement en cause dans la crise très-justement signalée par vous. La liberté, avons-nous dit en commençant, corrige elle-même ses écarts ; c'est donc d'elle-même qu'il faudrait attendre le remède aux maux qu'elle aurait pu créer, c'est à elle encore qu'il faut les demander pour conjurer une situation qui n'est pas sans précédents, et qui, il n'est point superflu de le remarquer, s'est produite à plus d'une reprise, même sous le régime des priviléges. A ce sujet, nous vous rappellerons les désastres qui, sous ce régime, de 1815 à 1864, ont atteint divers théâtres de Paris : l'Opéra-Comique (à deux reprises), le Vaudeville, les Variétés, la Porte-Saint-Martin, sans compter le Théâtre-Lyrique, les Nouveautés et l'ancienne Renaissance. On ne pouvait s'en prendre alors à la liberté des théâtres. Alors, comme aujourd'hui, les mauvaises administrations étaient seules responsables des malheurs qui les atteignaient.

Mais d'ailleurs, Monsieur le Ministre, où s'arrêter dans la voie des réglementations, des restrictions apportées à la liberté de l'industrie théâtrale ? Limitera-t-on le nombre des théâtres, et fera-t-on retour au système fâcheux des priviléges ? En reviendra-t-on à imposer à tel théâtre tel genre, et tel genre à tel autre ? Défendra-t-on aux cafés-concerts, malgré les services très-réels qu'ils rendent, de jouer des pièces quelconques, ou leur permettra-t-on de les jouer seulement sans costumes et sans décors, ou les supprimera-t-on purement et simplement ? Aurons-nous de nouveau des théâtres, comme cela se voyait il y a vingt-cinq ans encore, auxquels on imposera l'obligation ridicule de n'avoir à la fois que deux ou trois personnages en scène ? Reverrons-nous ces fameux spectacles de la foire, où il n'était permis aux acteurs de se montrer au public que derrière un rideau de gaze, où parfois on ne leur laissait jouer que des pièces à écriteaux, où enfin on limitait scrupuleusement le nombre des comé-

diens, des danseurs, et même des musiciens de l'orchestre ? A ce compte, que deviendrait la liberté, droit naturel et imprescriptible, et qui nous garantirait qu'on n'en reviendra pas aux anciennes maîtrises et jurandes?

La liberté des théâtres, telle qu'elle a été établie par le décret de 1864, a porté des fruits qui ne sont pas à dédaigner. Par la diffusion des genres, elle a permis à de grands écrivains comme MM. Emile Augier et Alexandre Dumas, Victorien Sardou et Octave Feuillet, de faire jouer sur des scènes considérées comme secondaires des chefs-d'œuvres qui feront retour un jour à la Comédie-Française, comme jadis les ouvrages exquis de Marivaux et de quelques-uns de ses contemporains ont passé de la Comédie-Italienne à notre grande scène nationale; par la faculté laissée à chacun d'ouvrir des théâtres nouveaux, elle a amené la création d'entreprises utiles, qui nous ont fait connaître des auteurs, des compositeurs et des ouvrages qui peut-être sans elle n'eussent pas pu se produire. C'est à un théâtre nouveau, celui de Cluny, que nous devons *les Inutiles*, de M. Edouard Cadol, et *les Sceptiques*, de Félicien Mallefille; c'est à un théâtre nouveau, celui de l'Athénée, que nous devons trois vrais petits chefs-d'œuvre dans le genre de l'opéra-comique, *Madame Turlupin*, de M. Ernest Guiraud, *la Guzla de l'Émir*, de M. Théodore Dubois, et *Polichinelle*, de M. Delehelle; c'est à un théâtre nouveau, celui de la Renaissance, que nous devons les œuvres les mieux réussies de M. Charles Lecocq, qui avait donné aussi à l'Athénée *Fleur de Thé*, son premier ouvrage à succès. Cela est-il tant à dédaigner, et devons-nous faire fi d'un régime qui produit de tels résultats ?

Nous le répétons, Monsieur le Ministre, selon nous, la valeur de notre théâtre, au point de vue intellectuel, ne saurait être mise en question. Il est aussi brillant, aussi florissant aujourd'hui qu'il l'était à l'époque du romantisme, qu'il l'était aux plus beaux jours du dix-huitième siècle. Seule, l'exploitation théâtrale éprouve un malaise, qu'il serait puéril, et d'ailleurs inutile, de vouloir dissi-

muler. Mais quoi ? C'est là une industrie qui ressemble à toutes les autres, et qui est seule responsable de ses fautes. Nous croyons avoir indiqué les causes de ce malaise ; aux directeurs, c'est-à-dire à certains directeurs, de chercher les remèdes propres à le conjurer. Que ceux-ci comprennent mieux leurs intérêts, qu'ils travaillent à satifaire, dans une juste mesure, le goût du public, qu'ils fassent preuve d'activité et d'intelligence, ils le ramèneront à eux et pourront défier toute concurrence.

Quant à nous, Monsieur le Ministre, tous nos désirs doivent se borner à appeler votre bienveillante attention, votre sollicitude éclairée, sur les scènes musicales subventionnées, parce que celles-là, soutenues par les deniers de l'État, objet de sacrifices intelligents, doivent, en retour, se montrer utiles à l'art et s'imposer certaines obligations.

Nous demandons que l'Opéra soit rigoureusement tenu à faire représenter, chaque année, le nombre d'actes nouveaux qui lui est imposé par son cahier des charges;

Nous exprimons le même désir en ce qui concerne l'Opéra-Comique, véritablement trop peu soucieux de satisfaire à ses engagements, et nous demandons que, sans limiter d'une façon absolue le genre des ouvrages joués à ce théâtre, on lui interdise pourtant d'une façon formelle la représentation d'œuvres dont le dialogue est absent ;

Nous demandons encore qu'on exige chaque année, des directions de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, la représentation d'un certain nombre d'ouvrages en un acte, seul moyen de former de jeunes compositeurs et de leur donner la pratique de la scène, la connaissance des effets et l'expérience indispensable ;

De plus, — et nous insistons tout particulièrement sur ce point, considéré par nous comme très-important — nous supplions l'administration de procéder, le plus rapidement possible, à la publication des cahiers des charges de nos scènes musicales ;

Enfin, en vous remerciant avec effusion, Monsieur le Ministre, des efforts faits par vous en vue de la reconstitution du Théâtre-Lyrique, nous exprimons l'espoir de voir ce théâtre prochainement rétabli, et nous serions doublement heureux si, au lieu de recommencer une sorte de lutte impossible avec l'Opéra, il s'organisait sur des bases vraiment populaires, de façon à satisfaire les appétits artistiques du plus grand nombre et à faire pénétrer dans toutes les classes l'amour de l'art le plus touchant et le plus émouvant, de l'art fortifiant et consolateur par excellence.

En terminant ainsi, et en vous exprimant notre gratitude pour la confiance avec laquelle vous nous avez demandé notre avis sur une question aussi importante, nous vous prions, Monsieur le Ministre, d'agréer l'expression de notre respect et de notre dévouement.

Pour la Société des compositeurs de musique :

Le président,

ED. MEMBRÉE

Le rapporteur,

ARTHUR POUGIN

Paris. — imp. L. Hugonis, 19, passage Verdeau.

PN
2044
F82
P68

Pougin, Arthur
Question de la liberté des théâtres

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY